

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

8. Jahrgang

März 1955

Heft 3

## ZU DEN WIEDERHERSTELLUNGSARBEITEN AN DER WARTBURG UND AN IHREM PALAS

(Mit 6 Abbildungen)

In der Zeit vom November 1952 bis zum Mai 1954 wurden in und an den Bauten der Wartburg Arbeiten zur Erhaltung und zur Wiederherstellung durchgeführt, die in ihren grundlegenden Abschnitten beendet sind. Der unter dem Vorsitz des Direktors der Wartburg-Stiftung tagende, erstmalig in der Wartburggeschichte neben dem Stiftungsausschuß auftretende wissenschaftliche Beirat — bestehend aus den Herren Bachmann und Nadler-Dresden, Kunze-Erfurt, Scheidig-Weimar, Ohle, Wessel, Streisand und Muther-Berlin — hatte sich gegen die über 25 Jahre alten Projekte eines neu zu errichtenden Treppenhauses und einer zusätzlichen Entlastungstreppe zu Gunsten der Unantastbarkeit der alten Bauteile des Palas entschieden. Die Wartburg-Stiftung erteilte nach mannigfaltigen Vorentwürfen dem Architekten Fritz Steudtner-Dresden den Auftrag zur Durchführung dieser Bau- und Erhaltungsmaßnahmen am Palas. An Stelle des bisherigen Zugangs — einer äußeren Freitreppe vor dem Palas zu dessen Mittelgeschoß und einer nördlich davon im modernen Bau der Neuen Kemenate liegenden 93 cm breiten Spindeltreppe vom Mittel- zum Obergeschoß — wurde eine den baupolizeilichen Forderungen entsprechende Treppe von 2,55 Meter Stufenbreite in der Neuen Kemenate und eine entlastende Spindeltreppe in der inneren Südwestecke des Palas geschaffen. Beide zusammen erfüllen mit 3,93 Meter Breite die baupolizeiliche Anforderung von 4 Meter annähernd.

Die andere Aufgabe galt der Sicherung des Palas. Der Fußboden des Festsaaes zeigte Überbelastungszahlen von 150 bis 685 %. Außerdem waren seine Ost- und Westfront bedenklich aus dem Lot gewichen. Hierzu wurden die Außenmauern miteinander verankert und eine unsichtbare Eisenbetondecke zwischen Haupt- und Obergeschoß eingefügt, wobei die Oberkante des Fußbodens vom Festsaal und die Unterkante der Decken von Landgrafenzimmer und Sängersaal erhalten blieben. Außerdem wurde das zerdrückte Gewölbe der im selben Geschoß liegenden Kapelle durch Hebung der Betondecke von jeder Last befreit. Die Entlastungstreppe wurde als hölzerne Spindel in das Innere der Südwestecke des Palas eingestellt. Für das Treppenhaus wählte man den

1853 errichteten, beiderseits — nach Ost und West — mit Zinnen besetzten Bau, der zwischen dem Palas und der von 1853 bis 1861 errichteten „Neuen Kemenate“ eine tiefe Lücke aufgerissen hatte, weil er niedriger als seine beiden flankierenden Bauten und ohne sichtbares Dach war (Abb. 1a). Diese Lücke stand im Widerspruch zu allen früheren Zuständen, sie negierte die ursprüngliche, burgenhafte Geschlossenheit. So ergab sich aus dem alten Befund von selber eine Höherführung und vermittelnde Schließung durch ein Satteldach (Abb. 1b). Die Form von Tür und Fenster mußte die neutrale mit geradem Sturz sein, um der dekorierenden Vielfalt romanisierender Bogenöffnungen Einhalt zu gebieten und sich zurückhaltend dem Gesamtwerk zu- und einzuordnen. Im Innern entstand eine dem gegebenen Grundriß eines verschobenen Trapezes folgende einläufige Treppe aus Beton und Schieferbelag mit schlichtem, geschmiedetem Geländer. Die Wände erhielten eine möglichst dünne Putzhaut. Eine flache Tonne aus Lärchenholz deckt die Halle ab. Der Eingang ist über 12 Stufen erreichbar, da die Tieferlegung des Treppenhauses sich schon wegen der alten Gewölbe darunter von selber verbot. Das neue Treppenhaus bessert und beruhigt das äußere Bild im Osten wie im Westen, nähert sich, soweit es möglich war, dem alten Zustand und verleugnet, besonders im Innern, seine Entstehungszeit nicht. Es griff alte Bauzustände nicht an und vermittelt den Zugang nach Süden zum Palas und nach Norden durch die Neubauten des 19. Jahrhunderts, in denen die Sammlungen aufgebaut werden, bis hin zum Lutherzimmer im Nordwestteil der Burganlage.

Jetzt oder nie war auch die Möglichkeit gegeben, um Zutaten des 19. Jahrhunderts, die gerade der so aussagestarken Palasfront auferlegt worden waren, zu beseitigen und das ursprüngliche Bild soweit wie möglich zurückzugewinnen (Abb. 2a und b).

Den Beginn brachte die westliche Front des Treppenhauses. An Stelle romanisierender Kopie traten die Mauer und der rechte Winkel. Die ursprüngliche Fensterform für den Süd- und Nordteil wurde durch Vergleiche mit verwandten Bauten (Palas von Wandersleben) rekonstruiert. Der von Ritzen entfernte Fenstersturz des Südteils befand sich überraschenderweise als Bank vor der Vogtei und wurde wieder eingefügt. Die Treppe, die nun ohnedies überflüssig geworden war, wurde abgebrochen. Das Erdreich vorm Palas wurde entfernt (Abb. 3a und b).

Es soll aber doch auch darauf verwiesen werden, daß der buchstäblich ursprüngliche Zustand nicht mehr erreicht werden kann, er ist nur „so weit als möglich“ Wirklichkeit geworden. Es wird hier angenommen, daß der Palas als zweistöckiger Bau zwischen 1190 und 1220 von Hermann I. errichtet wurde und erst zwischen 1230 und 1245 von Heinrich Raspe sein Obergeschoß über dem ursprünglichen Abschlußgesims erhielt. Die Begründung dieser These muß einer gesonderten Arbeit vorbehalten bleiben. Über die Arkadengruppierung des obersten Geschosses ist urkundliche Klarheit aus den alten Zeichnungen ebenso wenig zu gewinnen wie aus dem Befund. Es mag deshalb immerhin die Vermutung ausgesprochen werden, daß die dritte Arkade von Norden her, die das 19. Jahrhundert als Vierergruppe einfügte, eine Zweiergruppe gewesen sein könnte. Dann hätte man um 1230—1245 den Rhythmus des alten Palas anerkannt. Es bleibt fernerhin offen, zu fragen, ob dort, wo das 17. Jahrhundert den Zugang von der Treppe



her einfügte, Fensteröffnungen in der Art der kleinen Fenster nördlich daneben gewesen sein könnten. Wer aber will es wagen, sie zu rekonstruieren!

Die Quadermauern fordern eine solche Unterbrechung nicht. Auch die Frage, ob das ergänzte nördliche Fenster eine Dreiergruppe oder eine Zweiergruppe gewesen sei, ist müßig. Der Raum, den das dort im 16. Jahrhundert eingebrochene Fenster dafür zur Verfügung stellt, läßt die Dreiergruppe jedenfalls zu.

Im Südtrakt wurde eine einzelne aus dem Block gehauene Öffnung an Stelle eines im 19. Jahrhundert aus Quadern gemauerten großen Bogenfensters eingesetzt. Das Fenster war für die innere Belichtung nötig, die dort nicht bewiesene Form der schmalen Öffnung wurde der Angleichung und Beruhigung wegen gewählt. Das kleine Fenster daneben und der große Torbogen zu ebener Erde sind Zutaten des 16. Jahrhunderts. Sie zu entfernen bestand kein Anlaß, es wäre Purismus, wollte man es tun.

Es mag auch angenommen werden, daß der recht unbequeme Fußboden vorm Palas ursprünglich etwas ausgeglichen gewesen sein könnte. Wir erhoben trotzdem die Möglichkeit der Freilegung zur Notwendigkeit: erst jetzt beginnt die Austrocknung der Mauer, nachdem auf dem Felsen und an der Mauer das die Feuchtigkeit aufspeichernde und weiterleitende Erdreich verschwand.

Trotz dieser Einwände ist dennoch vieles gewonnen. Wenn die Denkmalsidee des 19. Jahrhunderts auch den Festsaal, das Landgrafenzimmer, den Sängersaal und die Kemenate so grundlegend veränderte, daß eine Rückführung dort unmöglich ist — ganz abgesehen davon, daß die alten Zustände längst unnachweisbar verschwunden waren —, so gelang es doch, der Kapelle ihr altes Antlitz wiederzugeben. Die Wände tragen nun die alte Kalkfarbentönung, die Fenster die ursprüngliche gelbe Einfassung mit schwarzer Fugengliederung. Die Glasfenster des 19. Jahrhunderts sind nach außen gesetzten Butzenfenstern gewichen, wie sie noch aus Zeichnungen des frühen 19. Jahrhunderts bekannt sind. Der Rest eines Apostelzyklus ist von Übermalungen befreit worden, die schwer schädigenden alten Kratzspuren wurden nicht wieder ausgeglichen.

Besonders aber ist die Westfront des Palas im großen Ganzen wieder erstanden. Diese Front dürfte wohl die in sich geschlossenste, selbständigste, auch deshalb wohl die späteste in der Reihe der Hohenstaufischen Palasbauten gewesen sein. Nicht eingebaut in vorhandenes Mauerwerk und nur wenig mit den Gegebenheiten des Burggeländes rechnend, ragt sie mächtig empor und streckt sich breithin. Sie grenzt sich selber streng ein: zwei wuchtige Baukörper von mauerhaft-abweisender Geschlossenheit fassen den offenen, mit eingeschnittenen Arkaden galerieartig aufgelösten Mittelteil fest ein. Und dieser selber trägt die Dreizahl als Ordnungsprinzip in sich in der Gliederung der zweimal drei Bogengruppen.

Seine Mitte, also die Mitte auch der ganzen Front, wird leicht verdeckt zugunsten der organischen Bindung: dem oberen Bogen entspricht unten die Säule.

Das wesentlichste Bauelement der Zeit und auch dieses Werkes ist zurückgewonnen. Die Mauer hat die Herrschaft wieder, ihr ordnen sich die Öffnungen im festen Gefüge unter. Daß damit der Herleitungsversuch von Swoboda nun auch am Objekt selber überzeugend dargetan werden kann, ist ein besonderer Gewinn. Für das Kompositions-

prinzip der Front hat der Palas aber auch noch andere Verwandte: die Vorhalle von St. Patroklos-Soest und die Westfront von Maursmünster gehen von derselben Grundidee der geschlossenen Seitenteile und des geöffneten Mittelteils aus, von derselben Zahl Drei, die eine Mitte und zwei Begleiter hat.

Sigfried Asche

## MITTELALTERLICHE KUNST IM TRIERER RAUM

(Mit 1 Abbildung)

Seine für den Kunsthistoriker und über den engeren Bereich des Saarlandes hinaus bedeutungsvollste Ausstellung seit 1945 zeigte das Saarlandmuseum in Saarbrücken in sechs seiner wiederhergerichteten Räume vom 18. Oktober bis zum 29. November 1954 unter dem Titel „Mittelalterliche Kunst im Trierer Raum“. So verschiedener Art auch die 116 ausgestellten Kunstwerke sein mochten, sie hinterließen doch den Eindruck, daß das Gebiet des mittelalterlichen Erzbistums Trier noch mehr als bisher schon als eine geschlossene, wenn auch manchen Einflüssen von außen offene Kunstlandschaft zu betrachten ist.

Da das Gebiet an der mittleren Saar selbst nicht mehr reich an Werken der mittelalterlichen Kunst ist, war die Initiative des Museumsleiters Bornschein, eine so umfassende Ausstellung zustandezubringen, sehr zu begrüßen. Möglich war dies nur im engen Zusammenwirken mit den entsprechenden bischöflichen und städtischen Stellen in Trier und anderen Orten, die die Ausstellung großzügig beschickten. Gemeinsam mit den Werken aus saarländischem Besitz ergab sich eine hervorragende Schau mittelalterlicher Kunsttätigkeit der verschiedensten Gattungen vom Ende des 8. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts innerhalb der Diözese. Obwohl nach dem Maßstab moderner Museumstechnik die Räume des Museums ungünstig sind, gelang es, die einzelnen Stücke ohne Beugung ihrem Wesen gemäß zur Geltung zu bringen und Akzente zu setzen. Im Blickpunkt standen die drei mittleren Arkaden der Chorschranken aus dem Trierer Dom, die samt ihrer architektonischen Rahmung gezeigt werden konnten. Am anderen Ende der Räume entsprachen ihnen die Tonfiguren der Heiligen Drei Könige aus St. Matthias in Trier, die — nahegerückt — nun erstmalig als außerordentlich qualitätsvolle Arbeiten des mittleren 15. Jahrhunderts gewürdigt werden konnten. Um die Trierer Schranken gruppierten sich weitere hochromanische Reliefs, so das eines kaum bekannten rauchfaßschwingenden Engels aus Mettlach, dazu eine Anzahl prachtvoller Kapitelle von der vernichteten Abteikirche in Mettlach, beides aus dem Privatbesitz Villeroy & Boch, sowie, zum Vergleich auffordernd, Kapitelle aus Trier. Als seltenes Beispiel der „barocken“ Phase der Spätromanik am Übergang zur Gotik figurierte eine thronende Madonna aus der Gegend von Koblenz (Bischöfl. Mus. Nr. 533, Kat. Nr. 40), neben einigen weiteren Sitzmadonnen des 12./13. Jahrhunderts.

Einen anderen Raum beherrschten die beiden monumentalen Chorstuhlwanen mit Kaiser Heinrich VII. und Bischof Balduin von Luxemburg aus dem Trierer Karthäuserkloster. Um sie gruppierten sich etwa ein Dutzend Figuren aus trierisch-lothringischen Werkstätten des späten 13. bis 15. Jahrhunderts, insbesondere einige hervorragende



Sitz- und Stehmadonnen. Dabei sei die Frage aufgeworfen, ob die Muttergottes des Museums der Stadt Trier (Kat. Nr. 45) vom Roten Hause, um 1340—1350 datiert, nicht noch später anzusetzen ist? Sie tendiert deutlich auf die Zeit des weichen Stils hin. Ihre konventionell klassische Haltung darf nicht über die deutlichen Merkmale des dritten Jahrhundertviertels hinwegtäuschen mit den üppig ondulierten und lappig weichen Umschlagfalten. Auch die Gruppe dreier jugendlicher Gestalten aus Metzer Kalkstein (Bischöfliches Museum Nr. 396, Kat. Nr. 54), dürfte mithin später als 1350 entstanden sein. Einen weiteren Mittelpunkt bildete die bekannte, etwas unterlebensgroße, neuerlich von ihrem häßlichen Firnis befreite großartige Muttergottes auf der Mondsichel aus der Kirche Wasserliesch (Bischöfliches Museum Nr. 769, Kat. Nr. 73), aus dem Umkreis des Nikolaus Gerhaert. Hier liegt weniger ein Qualitäts- als ein Temperamentsunterschied gegenüber den eigenhändigen Werken Nikolaus Gerhaerts vor. Bei aller Annäherung ist sie einen Grad herber und spröder als dessen Madonnen.

Erstmals auf einer Ausstellung gezeigt wurden drei Figuren einer Lichterkrone aus der ehemaligen Wallfahrts-, jetzt Pfarrkirche von St. Wendel: Der heilige Wendel mit zwei Leuchterengeln aus Messingguß, Mitte 15. Jahrhundert (Kat. Nr. 77, Abb. 4). Erwähnt seien noch zwei besonders ausdrucksvolle Köpfe, Reste einer monumentalen Kreuzigungsgruppe um 1500 aus Saarbrücken (Kat. Nr. 87, 88).

Das Glanzstück der Goldschmiedekunst war das bisher nur selten gezeigte Kreuzreliquiar in Triptychonform aus Mettlach. Das Goldene Buch von Prüm und vor allem das Gozbertus-Rauchfaß vervollständigten den Eindruck außerordentlicher Leistungen des Trierer Kunsthandwerks im 12. Jahrhundert, während die vergoldeten Silberblechfragmente des Schreins von Tholey zusammen mit frühen Miniaturen der Trierer und Echternacher Schule Zeugnis ablegten für die Kunsttätigkeit der Diözese in karolingischer und ottonischer Zeit. Einige Textilien, Gläser, Möbel, Wandmalereien und spätere Miniaturen ergänzten die Ausstellung, die erstmals hochrangige Kunstwerke, die sonst weit verstreut sind und selbst in Trier so geschlossen gruppiert noch niemals gezeigt wurden, miteinander vereinigte. Den Katalog — mit einem Vorwort von Rudolf Bornschein — verfaßte Dr. Hans Eichler, Trier. Es darf der Wunsch geäußert werden, daß dieser Ausstellung einmal eine entsprechende mit Werken aus der Zeit des 16. bis 18. Jahrhunderts im nämlichen Trierer Raum folgen möge. Peter Volkelt

## MITTELALTERLICHE KUNST SPANIENS IN DEN VEREINIGTEN STAATEN

Die Ausstellung „Mittelalterliche Kunst Spaniens in den Vereinigten Staaten“ ist diesen Winter zu Ehren Walter Cooks, des auf diesem Gebiet besonders verdienten Forschers und langjährigen Leiters des Institute of Fine Arts der Universität New York, von seinen ehemaligen Schülern in Verbindung mit dem Metropolitan Museum veranstaltet worden. Als Ausstellungsort hatte man sehr glücklich die Cloisters gewählt, jenes einzigartige Museum mittelalterlicher Architektur im Norden von New York, dessen eigene Sammlungen die Bestände der Ausstellung wirkungsvoll ergänzten. Die Ausstellung umfaßte nahezu alle Gebiete und alle Epochen altspanischer Kunst, be-

ginnend mit einem Paar westgotischer Adlerspangen und endend mit einer gemalten Sandsteinmadonna des 14. Jahrhunderts, in der sich die französische Gotik spiegelt. Wohl alle größeren Museen der USA und auch einige Privatsammlungen hatten beigesteuert. Das Ergebnis war ein außerordentlich reiches Gesamtbild, in dem, trotz des notwendigen Vorwiegens kleinerer Objekte, die großen Linien der kunstgeschichtlichen Entwicklung anschaulich wurden.

Von den Goldschmiedearbeiten sei das romanische Prozessionskreuz aus S. Salvador de Fuentes, Oviedo (Metropolitan Museum) erwähnt; unter den Skulpturen ein mächtiger, fast ungeschlachter Holzkruzifixus (um 1200) aus dem Museum der Rhode Island School of Design. Ferner, vom Fogg Museum geliehen, ein Fuß des ehemaligen Altares über dem Jacobusgrab im Kloster von San Pelayo de Antealtares in Santiago de Compostela. Ikonographisch nahezu identisch der Stütze des Freudenstädter Lesepultes vertreten die den Fuß umgebenden Apostelfiguren eindrucksvoll die frühere Stilstufe im Gebiet der „Pilgerstraßen“.

In der kleinen Gruppe der illuminierten Handschriften befand sich das berühmte Ms. 644 der Morgan Library, die früheste aller erhaltenen Beatushandschriften. Der Katalog hält die Datierung auch der Miniaturen auf 926 aufrecht. Das spätromanische Antependium aus Lles bei Martinet (Worcester Art Museum) zeigt die einzige bekannte Darstellung der Himmelfahrt Christi auf einem Werk dieser Art. Unter den Textilien befanden sich prachtvolle Stücke des 11. bis 14. Jahrhunderts, in den Motiven völlig orientalisch, aber auf Grund der Webtechnik nach Spanien lokalisiert.

Von besonderem Interesse war die Gruppe romanischer Elfenbeine, wohl alle aus dem Gebiet von León. Die Bedeutung dieser Arbeiten für die Anfänge der Monumentalskulptur im Südwesten ist längst bekannt, wird aber noch erhöht durch den jüngst von John Hunt wieder unternommen und durchaus ansprechenden Versuch, mit diesen Elfenbeinen auch ein Werk höchster künstlerischer Qualität, die Anbetung der Könige im Victoria and Albert Museum, in Verbindung zu bringen. Unter den auf der Ausstellung gezeigten Stücken war besonders eindrucksvoll die Gestalt eines sitzenden Propheten, oder wahrscheinlich Christi, ein Werk des frühen 12. Jahrhunderts aus der Sammlung J. N. Brown in Providence.

Otto von Simson

## REZENSIONEN

FRANCIS WORMALD, *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine (Corpus Christi College Ms. 286)*. The Sanders Lectures in Bibliography 1948. Cambridge Univ. Press 1954, IX und 17 Seiten, XVIII Taff.

Die „Gospels of St. Augustine“ gelten als ein Geschenk Papst Gregors des Großen. Er soll sie dem heiligen Augustinus, dem Apostel der Engländer und ersten Erzbischof von Canterbury, dorthin gesandt haben. Sie gehören dem 6. Jahrhundert an, sind italienischen Ursprungs und kommen aus Canterbury, dem Zentrum der römischen Mission.

Von den Bildern der Handschrift sind nur zwei erhalten. Das erste zeigt, einem Netz von 12 kleinen Quadraten eingeschrieben und von breitem Gesamtrahmen eingefasst,



ebenso viele kleinfigurige Passions-Szenen. Das zweite ebenfalls ganzseitige Bild stellt den heiligen Lukas dar. Meditierend sitzt er in der mittleren Öffnung einer dreiteiligen Arkade, in deren Lünette das Symbol erscheint, während in den beiden äußeren Interkolumnien je 6 kleinfigurige Evangelien szenen der vorgenannten Art übereinander gereiht sind.

Gelegentlich einer Neubindung ist die Handschrift 1947/48 auseinandergenommen worden. Diese Möglichkeit hat W. zu einer genauen Untersuchung der Lagen und Blätter genutzt. Sie bietet ihm die Grundlage zu einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes. In einer anschaulichen Tabelle fixiert er die einstige und jetzige Zusammensetzung der Lagen. Für die Rekonstruktion des Bildschmuckes aber findet er eine Stütze in den bisher kaum beachteten und nicht ausgewerteten Farbspuren, welche die ausgeschnittenen Bilder auf der jeweils gegenüberliegenden Seite hinterlassen haben — man kann an ihnen noch sehen, ob es sich um ein arkadenförmiges, d. h. ein Evangelistenbild gehandelt hat oder um ein rechteckig gerahmtes mit Evangelien szenen. Anderes kommt dazu: eine Zeichnung des Markus-Symbols auf der Seite des Markus-Anfangs stützt den aus den Farbspuren gewonnenen Schluß auf ein gegenüberstehendes Markus-Bild. Die Worte „Matthäus hominem“ am Ende des Kapitelverzeichnisses des ersten Evangeliums werden als saec. VIII (oder etwas später) eingetragener Extrakt des zu Matthäus gehörigen Sedulius-Verses erkannt, den man nach Analogie des erhaltenen Lukasbildes bei allen 4 Evangelisten annehmen muß — auch auf die dem Johannes Initium gegenüberliegende Seite ist im 8. Jahrhundert der Sedulius-Vers (diesmal vollständig) geschrieben worden. Überhaupt bildet das in Text und Bildern vollständig erhaltene Lukas-Evangelium naturgemäß einen Hauptanhaltspunkt für die Rekonstruktion der anderen 3 Evangelien.

Als Resultat dieser Verbindung sorgfältiger Beobachtung mit scharfsinniger Kombination ergibt sich folgendes: Die Handschrift enthielt als ursprüngliche Ausstattung die Kanontafeln und ein Vollbild jedes Evangelisten in der Art des Lukas. Ein weiteres quadratisches Szenenbild läßt sich mit Bestimmtheit für Johannes nachweisen, nur war die Reihenfolge anders als bei Lukas: das Szenenbild stand am Ende des Textes und das Evangelistenbild ging scheinbar der Vorrede voraus, während es sonst auf diese und das Kapitelverzeichnis folgt. Matthäus hatte wahrscheinlich ebenfalls ein Szenenbild — der ganze Anfang dieses Evangeliums fehlt jetzt, so daß sich mit Sicherheit hier nichts sagen läßt. Dagegen besaß das Markus-Evangelium sicher kein Szenenbild. Danach ist zu errechnen, daß die Handschrift einen der umfangreichsten frühchristlichen Bildzyklen des Neuen Testaments aufwies: 12 Darstellungen auf jedem der 4 Evangelistenbilder, dazu  $2 \times 12$  auf den beiden reinen Szenenbildern = 72 Darstellungen. Wenn — wie vermutet — das Matthäus-Evangelium ebenfalls ein solches Szenenbild einschloß, kämen weitere 12 dazu.

Der zweite Teil des Buches geht auf das Typengeschichtliche ein. Für den Aufbau des Evangelistenbildes mit dem einheitlich durchgeführten Architrav, der Figuren-Lünette und der Arkade mit breiter Mittelloffnung und zwei schmalen seitlichen Interkolumnien zieht W. sehr überzeugend den Filocalus-Kalender von 354 heran. Für den seitlichen

Abschluß durch übereinandergereihte Szenen verweist er auf altchristliche Elfenbeine und — noch besser — auf Mithras-Denkmäler. (Es sei in Parenthese bemerkt, daß auch das Mittelalter auf solche gelegentlich zurückgreift: das Fuldaer Annusbild in Berlin gibt im 10. Jahrhundert ebenfalls diese seitlich abschließenden Szenenreihen, wobei auch das Inhaltliche auf Mithras-Denkmäler führt. Es ist hier aber wohl ein Zwischenglied der karolingischen Schule von „Corbie“ anzunehmen.) Für die Gestalt des Lukas wiederum findet W. in einem Vergil-Mosaik des 2. Jahrhunderts eine ausgezeichnete ältere Parallele. Zur Erweiterung unserer Vorstellung von den Evangelisten-Symbolen des Augustinus-Evangeliars aber zieht er spätere italo-sächsische, aus Canterbury stammende Werke heran — sie gehen auf italische Handschriften zurück, die dem Evangeliar des heiligen Augustinus in vielem nahe gestanden haben müssen, und weisen denselben Grundtypus des Halbfiguren-Symbols mit Buch auf. Die Aufteilung des Bildfeldes in gleichgroße Quadrate mit je einer Darstellung kennt man schon aus dem Vatikanischen Vergil und der Quedlinburger Itala, beide um 400 entstanden. Aber nicht nur die Anordnung, sondern auch die Szenen des Augustinus-Codex sind nicht aus erster Hand. W. schließt das mit Recht daraus, daß ihre Reihenfolge verwirrt und die Darstellung der Parabel „Füchse haben Höhlen usw.“ so verkürzt ist — sie zeigt nur Christus, der zu zwei Jüngern spricht —, daß sie unverständlich bliebe ohne eine im 8. Jahrhundert offenbar nach einer besseren Vorlage beigeschriebene Erklärung.

Ein dritter abschließender Teil behandelt Stil und Farbe. Mit aller Bestimmtheit hält W. gegenüber der Vermutung, die Bilder seien eine englische Kopie des 8. Jahrhunderts nach spätantiker Vorlage, an der auch von Lowe in den *Codices latini antiquiores* angenommenen Entstehung in Italien und im 6. Jahrhundert fest. Italienische Miniaturen dieser Zeit, die sich zum Vergleich heranziehen ließen, haben sich freilich nicht erhalten. In karolingischen Kopien nach italienischen Werken dieser Epoche aber — dem von Goldschmidt veröffentlichten Pariser Avianus und der damit zusammenhängenden und in einem Band vereinigten Apokalypse — findet W. „an approximate stage of stylisation, a similar reduction in the calligraphic treatment of the folds“, wenn in dem letzteren Punkt die Pariser Handschrift auch weiter gehe.

Nicht weniger bedeutsam ist die farbige Verwandtschaft des Augustinus-Evangeliars mit den Apokalypsen von Trier und Cambrai: blasses Blau, Terracotta und Ockergelb.

Alle diese Beziehungen gehen freilich nicht so weit, daß W. die Vorlagen dieser karolingischen Kopien stilistisch mit dem Augustinus-Codex gleichsetzen möchte, aber sie repräsentieren ihm dieselbe Stilstufe spätantiker Malerei.

Auf diese Weise werden alle wichtigen Fragen wissenschaftlich genau, aber zugleich mit einer äußerst angenehmen, zwanglosen Selbstverständlichkeit behandelt und erledigt. Der Autor geht nie zu weit, auch darin, daß er ganz bewußt von dem Versuch absieht, die Ikonographie der christologischen Szenen zu erörtern. Denn deren Untersuchung ist nicht nur Sache eines christlichen Archäologen, sondern sie hätte auch dem Umfang nach den Rahmen dieses so erfreulichen und dankenswerten Buches gesprengt.

Albert Boeckler



A. MOTTART, *La Collégiale Ste. Gertrude de Nivelles*. 88 Seiten in 8° mit 59 Abbildungen. Nivelles, Les Archers, 1954.

Die Baugeschichte der leider im letzten Krieg durch den Brand vom 14. 5. 1940 schwer beschädigten Klosterkirche St. Gertrud in Nivelles, einer der bedeutendsten romanischen Kirchen Belgiens, hat durch die bei den Wiederherstellungsarbeiten unternommenen Grabungen und Untersuchungen neue gesicherte Grundlagen erhalten, die in dem vorliegenden Band in ausgezeichneter, klar umrissener Form dargelegt sind. Das im 7. Jahrhundert gegründete Kloster besaß drei Kirchen, die wohl zunächst aus Holz errichtet waren, aber wohl bald durch Steinbauten ersetzt wurden. Auf dem Boden der heutigen Kirche erhob sich am Ende des 7. Jahrhunderts ein schlichter, rechteckiger Bau, der dem heiligen Petrus geweiht war und dem im Osten eine Grabkapelle für die 659 gestorbene erste Äbtissin, die später heiliggesprochene Gertrud, angefügt wurde. An die Stelle dieser sehr einfachen Anlage trat im 9. Jahrhundert eine größere dreischiffige Kirche mit einem Atrium im Westen und einer Apsis im Osten, deren Innenwand drei halbrunde Nischen aufwies. Dieser Bau wurde im 10. Jahrhundert über das Atrium erweitert und erhielt im Westen ein stattliches Westwerk, das für den Kult der heiligen Gertrud bestimmt wurde: es handelte sich also um die Vereinigung zweier Kirchen, wie dies ähnlich für Centula schon in früherer Zeit (gegen 800) überliefert ist. Nachdem ein Brand das Bauwerk z. T. zerstört hatte, wurde im 11. Jahrhundert ein großer Neubau unternommen, der 1046 geweiht wurde und zunächst das alte Westwerk beibehielt. Dieses wurde im 12. Jahrhundert erneuert und bedeutend vergrößert. Der Bau aus ottonischer Zeit blieb im wesentlichen erhalten, die Seitenschiffe erhielten im 15. und 16. Jahrhundert spätgotische Gewölbe, das Mittelschiff wurde im 17. Jahrhundert eingewölbt, im 18. Jahrhundert kam die barocke Dekoration hinzu. Nach den neueren Feststellungen soll der östliche Altarraum ursprünglich ein Tonnengewölbe gehabt haben, das aber nicht lange standhielt, zunächst durch eine Flachdecke und später durch andere Gewölbe ersetzt wurde. Besonders bemerkenswert sind die Beobachtungen, wie sie auch schon von R. Lemaire veröffentlicht sind, über den ursprünglichen Aufbau des im 17. Jahrhundert veränderten spätromanischen Westwerks: es hatte eine Apsis mit einem inneren Umgang vor den Fenstern und im dritten Stock eine ähnliche, ziemlich weiträumige Saalanlage wie die Servatiuskirche in Maestricht, der man im frühen 19. Jahrhundert ohne Begründung den Namen „Kaisersaal“ gab. Mottart hält diesen Raum mit Recht für das Archiv und die Schatzkammer des Klosters, wo vielleicht auch Gerichtssitzungen stattfanden. Der gewaltige Westbau ist, wie urkundlich feststeht, 1185 vollendet gewesen.

Ernst Gall

GÜNTHER BANDMANN, *Die Werdenener Abteikirche (1256—1275)*. Studie zum Ausgang der staufischen Baukunst am Niederrhein. (Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Kunstgeschichte, Heft 1.) Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1953. 96 S. mit 22 Taf.

Die Verhältnisse nach dem zweiten Weltkrieg haben ergeben, daß man an die Monographie eines Bauwerks fast selbstverständlich die Forderung nach Boden- und Mauerwerkuntersuchungen stellt. Diese Forderung erfüllt die vorliegende Dissertation nicht. Es wäre aber unbillig, sie hier zu erheben, da die Untersuchung bereits 1942 abgeschlos-



sen war und da an der Werdener Abteikirche keine nennenswerten Kriegsschäden zu beklagen sind, die ja zumeist solche Untersuchungen erst ermöglichen. Außerdem liegt ja die Effmannsche Arbeit vor, die seit einem halben Jahrhundert als vorbildlich gilt und die neu aufzugreifen wohl kaum angängig erscheint. Die Fragestellung ist also hier eine andere, wie es schon der Untertitel andeutet; es ist im wesentlichen der Versuch einer Strukturanalyse mit dem Ziel, den spätromanischen Bau kunstgeschichtlich einzuordnen. Das Ergebnis ist nicht in allem neu, aber es ist kenntnisreich und feinfühlig begründet: innerhalb der spätstaufisch-kölnischen Entwicklung wird eine besondere nord-niederrheinische Gruppe herausgestellt (Neuß, Gerresheim, M.-Gladbach), deren letzter bedeutender Bau, eben Werden, die Eigenschaften der Gruppe im Positiven wie im Negativen noch eindeutiger zeigt als die andern Kirchen. Statt der raumbezogenen Zweischalengliederung finden wir hier betonte Flächigkeit, selbst da, wo ausnahmsweise ein Laufgang auftritt (Vierungsturm); statt der reichen Rhythmik des gebundenen Systems die „gotische“ Jochbildung — wenn auch nicht ohne komplizierende Züge; statt des Geschoßaufbaus in drei oder gar vier Zonen an Apsiden und anderen Bauteilen hier weitgehende Vereinfachung — man vergleiche in diesem Zusammenhang die Wandgliederung der Emporenlanghäuser von Roermond und Werden.

Die Baugeschichte der spätromanischen Kirche, bisher meist etwas summarisch behandelt, wird genauer klargestellt: 1. Bauzeit — Chorgeviert, Querhaus und Seitenschiffe, 2. Apsis und Vierungsturm, 3. Mittelschiff. (Eine Planänderung im Langhaus glaubt B. auf Grund eines Vergleichs mit ähnlichen Fällen nicht annehmen zu sollen.) Wichtig ist, daß an Hand älterer Veröffentlichungen genau zwischen dem originalen Bestand und Veränderungen des 19. Jahrhunderts geschieden wird, ist doch erst durch diese das Westwerk so stark in die Salvatorkirche einbezogen worden, wie wir es heute sehen. Eine Untersuchung der Kapitelle bestätigt dieses Ergebnis. — Beachtlich ist auch der Hinweis darauf, daß die Emporenöffnungen im Westwerk erst nachträglich beim spätromanischen Umbau unterteilt wurden, wobei ottonische Kapitelle Verwendung fanden. (In den Leibungen des Deckbogens wurden 1910 ältere Wandmalereien festgestellt.) B. erörtert hier die Frage, ob man bei diesem Umbau des Westwerks bewußte Rücksicht auf dessen historischen Stilcharakter genommen habe. Er geht außerdem der Frage nach, welche „Bedeutung“ die beim Umbau vorgenommenen Änderungen der Raumanlage haben, auf welchen Wandel der Benutzung sie schließen lassen. Die im westlichen Mittelschiff gefundenen Fundamente, die Effmann als „Interimschor“ am Westwerk deutete, erklärt B. als (wohl nur geplante) Westempore der Salvatorkirche.

Erwähnung verdient der geglückte Versuch, die Dissertation im Fotodruck (unmittelbar nach Schreibmaschinen-Manuskript) zu reproduzieren und die Abbildungen durch Umzeichnen von Vorlagen (Effmann, Kunstdenkmälern u. a.) im gleichen Verfahren wiederzugeben.

Hans Erich Kubach

FRITZ GOLDKUHLE, *Mittelalterliche Wandmalerei in St. Maria Lyskirchen*. Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 3. 144 S., 83 Abb. L. Schwann, Düsseldorf 1954. 20 DM.

Mit dieser, aus einer Bonner Dissertation hervorgegangenen Arbeit legt der Verf. die



vorzüglich gearbeitete, erschöpfende Monographie eines hervorragenden Denkmals romanischer Monumentalmalerei in Deutschland vor. Der äußeren wie der inneren Gestalt nach ist dieser 3. Band der Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft von ansprechender Schlichtheit, ohne jedoch auf Notwendiges zu verzichten. Die 83 Abbildungen bringen auch das wichtigste Vergleichsmaterial, bei den Anmerkungen ist dem Verf. offensichtlich keine Beschränkung auferlegt worden, es gibt ein Literatur- und Abbildungsverzeichnis usw. Zu wünschen wäre — gerade bei der Fülle des vorgetragenen Materials — ein Register, das aber z. T. durch das ausführliche Inhaltsverzeichnis ersetzt wird.

Aufbau und Durchführung sind mustergültig, der Text vielleicht manchmal etwas zu umständlich. Den Auftakt bildet ein knapper Bericht über das Schicksal der Malereien (Aufdeckung und entstellende Ergänzung 1879/80, Reinigung 1934, Beseitigung von Kriegsschäden 1947). Es folgt die Behandlung des wichtigsten Einzelbildes, der Anbetung der Könige über dem Westportal, die überzeugend in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert (um 1230 gegen Clemen 1250/60) und einer von französischen Einflüssen bestimmten Phase der Kölner Stilentwicklung vor dem Eindringen des Zackenstiles aus dem Osten zugewiesen wird (S. 15 ff.).

Den Hauptteil bildet eine genaue Beschreibung und stilistische wie ikonographische Analyse der einzelnen Gewölbemalereien im Hauptschiff. Es folgt die Bestimmung der historischen Stellung des Zyklus. In seiner Ikonographie erkennt der Verf. enge Beziehungen zum Klosterneuburger Altar und zur *Biblia pauperum* — ermöglicht nicht zuletzt durch die Aufdeckung der Tituli in leoninischen Hexametern bei der Restaurierung 1934. St. Maria Lyskirchen muß als unmittelbare Vorstufe zur Urfassung der Armenbibel gelten, deren Entstehung schon vor dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts (Cornell) somit wahrscheinlich wird (S. 73). In diesem Abschnitt ist von besonderer Wichtigkeit der Hinweis auf eine unveröffentlichte englische Sammlung von insgesamt 440 Tituli des „*Pictor in Carmine*“ aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, deren Einleitung der Verf. im Anhang abdruckt. Es ist zu hoffen, daß er es nicht dabei beläßt, sondern eine Publikation dieser für die gesamte mittelalterliche Ikonographie außerordentlich wichtigen Sammlung unternimmt.

Die Analyse des Gesamtaufbaues der Gewölbemalerei und dessen historische Ableitung (S. 81 ff.) konnte den Rez. nicht überzeugen. Der Verf. bezeichnet den ringförmigen, sich über die Rippen hinweg zu einem einheitlichen Gewölbebild zusammenschließenden Aufbau der szenischen Malereien und die Füllung der Zwickel mit mauerartiger Architektur als das „im Kreis umlaufende Band der Bilder über der Mauer“. Mit den beiden Hauptelementen Mauerring und streifenförmige radiale Szenenordnung stehe dieses Ausmalungsschema unmittelbar in der Tradition byzantinischer Kuppeln (S. 83). Braunschweig, Prüfening, Gurk, Windisch-Matrei seien Zwischenglieder zum eigentlich byzantinischen Bereich, für den als Beispiel (in Anm.) S. Marco, Daphni, Hosios Lucas u. a. genannt werden. Das eine Hauptelement des Ausmalungsschemas, der Mauerring, entstammt jedoch der ausschließlich abendländischen Bildvorstellung des himmlischen Jerusalem, was der Verf. nicht verschweigt, und auch die angeführten Beispiele sind Darstellungen des himmlischen Jerusalem oder der Burg des Lammes (Prü-

fening, Gurk, Windisch-Matrei). Bei der einen Ausnahme, Braunschweig, haben die Szenen der „Kuppel“ als symbolische Verknüpfung der drei christlichen Hauptfeste einen engen inneren Zusammenhalt, der St. Maria Lyskirchen fehlt. Es ist sicher richtig, daß der Verf. die Mauerstücke in den Zwickeln von St. Maria Lyskirchen als auch inhaltlich unverstandene Rudimente des Mauerringes der Himmelsstadt versteht (S. 86). Die Vorstellung aber, daß Darstellungsschemata wie die der Gewölbe von Windisch-Matrei oder Prüfening als Verbindung von abendländischer Vorstellung und Bildform des himmlischen Jerusalem und der byzantinischen Kuppel entstanden seien, leuchtet dem Rez. nicht ein. Dagegen spricht der anschauliche Befund: in Civate z. B. wird das eine Kreuzgratgewölbe des Narthex mit dem himmlischen Jerusalem „kuppelförmig“ gestaltet, während bei dem anderen mit den Paradiesesflüssen die Grate zu ornamentierten Trennungsbändern ausgebildet sind. Im Johanneschor von Prüfening hat die Burg des Lammes durchaus keine Kuppelform, die Mauern stoßen im rechten Winkel aneinander und die Ecken sind durch Türme nur verschliffen. Ähnlich ist es in Windisch-Matrei. Es ist also ganz unnötig, bei der Anpassung der Bildgestalt des himmlischen Jerusalem an das Gewölbe den Einfluß byzantinischer Kuppeln anzunehmen. Byzantinischen Einfluß vermag der Rez. in St. Maria Lyskirchen um so weniger zu sehen, als — wie auch der Verf. an einer Stelle (S. 86) bemerkt — der ganze Aufbau mit seiner allseitigen Symmetrie und dem Drang zur Tektonisierung westlich-romanischen, nicht byzantinischen Stilgesetzen folgt (vgl. dazu neuerdings Demus: Regensburg, Sizilien und Venedig. Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei, Jb. d. Österr. byzantin. Gesellschaft II, 1952, S. 95 ff.). Das Verhältnis von Bild und Architektur ist ohne den gedanklichen Umweg über eine „byzantinische Kuppelauffassung“ viel leichter zu verstehen. Von der Thematik her sind die Gewölbe durch ein in der Längsachse verlaufendes aufgemaltes Ornamentband zweigeteilt: nördlich jeweils die Szenen des Alten Testaments, südlich die typologisch entsprechenden des Neuen Testaments. Architektonische Glieder, plastisch (Rippen) oder aufgemalt (Säulen), begrenzen die einzelnen Bilder. Diese bilden eben nicht — wie z. B. in S. Marco Vorhalle — ein im Kreis umlaufendes Band, sondern zwei einander zugewandte Fächer. In diesem Prinzip der Gegenüberstellung wie dem Motiv der Szenentrennung durch gemalte oder plastische Architekturglieder sehe ich den Versuch, ein der Idee nach für gegenüberliegende Wände bestimmtes Ausmalungsschema in das Gewölbe zu projizieren. Nicht von der radialen Anordnung byzantinischer Kuppeln, sondern von der horizontalen Reihung westlicher Longitudinalzyklen ging der Künstler aus. Die eigentlich nebeneinander gedachten Szenen sind in den Gewölbekappen gleichsam aufgefächert. Dazu paßt vorzüglich, daß, wie der Verf. nachweist, ursprünglich rechteckige Kompositionen z. T. gewaltsam der Form des sphärischen Dreiecks der Gewölbekappen eingepaßt werden.

Als Gegenbeispiele für Gewölbedekorationen, die nicht von der byzantinischen Kuppelvorstellung beeinflusst seien, führt der Verf. Schwarzhof und Brauweiler an (S. 84 f.), und beschreibt das dort bestehende organische Verhältnis von Architektur und Malerei. In Schwarzhof sei die Malerei geradezu als „Ausdeutung der Architektur“ aufzufassen (S. 85). Entspricht aber nicht gerade dieses Verhältnis von Architektur





*Abb. 1a Wartburg, Ostseite. Vor der Restaurierung*



*Abb. 1b Wartburg, Ostseite. Nach der Restaurierung*

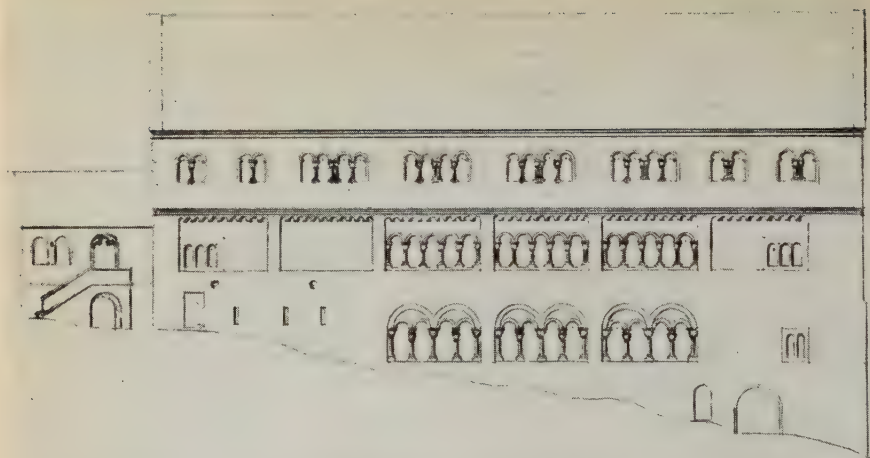


Abb. 2a Wartburg, Entwurf von Hugo von Ritgen für die Westfront des Palas auf Grund des von F. W. Sältzer aufgezeichneten Befundes



Abb. 2b Wartburg, Rekonstruktion der Westfront des Palas mit Einzeichnung des neuen Treppenhauses und des Berchfrits. Zeichnung von Fritz Stendtner





*Abb. 3a Wartburg, die Westfront des Palas 1852—1853*



*Abb. 3b Wartburg, die Westfront des Palas nach der  
Wiederherstellung 1953*



*Abb. 4 Leuchterengel. St. Wendel, Kath. Pfarrkirche*



und Malerei dem „icon in space“ mittelbyzantinischer Mosaikdekoration, wie es Demus (Byzantine Mosaic Decoration, London 1947, S. 13 ff.) beschrieben hat? Eine Kuppelvorstellung liegt den Gewölbemalereien von Schwarzhofen sicher ebenso wenig zugrunde, wie — nach Ansicht des Rez. — denen von St. Maria Lyskirchen. Dem Geiste nach aber scheinen eher von Schwarzhofen als von Köln aus Beziehungen zu Byzanz zu bestehen.

Dieser Exkurs ist ein Einwand gegen nur einen Punkt der anregenden Arbeit, deren methodische Vorzüge besonders hervorzuheben sind. In dem letzten Abschnitt über die technisch-künstlerischen Gegebenheiten der Wandmalereien faßt der Verf. sein außergewöhnliches Wissen um die geistigen und technischen Grenzen zusammen, die der Freiheit des mittelalterlichen Künstlers gesetzt sind. Von der ikonographischen Tradition der Formüberlieferung in Musterbüchern und der architektonischen Beschaffenheit der Bildflächen wird die künstlerische Leistung abgesetzt und gewertet. In der konsequenten Durchführung dieser Methode liegt ein besonderes Verdienst der Arbeit und ihre die engere Aufgabenstellung übersteigende Bedeutung.

Stephan Waetzoldt

KATIA GUTH-DREYFUS, *Transluzides Email in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts am Ober-, Mittel- und Niederrhein* (Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. IX, Basel 1954). 132 Seiten, 42 Abbildungen.

Die Geschichte der „Farbe“ in der mittelalterlichen Goldschmiedekunst ist bisher ungeschrieben. Zu ihrer Verwirklichung fehlen noch wichtige Voraussetzungen. Während die früh- und hochmittelalterlichen Schmelzverfahren von der Forschung viel diskutiert wurden, gibt es über Angaben technischer Daten hinaus bislang keine spezielle Untersuchung, die den gotischen Silberreliefschmelz auch als künstlerisches Problem erkannt hätte. Hier möchte die sinnvoll abgegrenzte Dissertation von Katia Guth-Dreyfus einen Baustein liefern. Besondere Sorgfalt ist dem bibliographischen Teil des Kataloges gewidmet. Die Beweiskraft der Abbildungen ist unterschiedlich.

Die oberrheinische Schmelzproduktion erscheint, was Zahl und Qualität angeht, weit aus am profiliertesten. Am Anfang des 14. Jahrhunderts tritt Konstanz als bedeutende Pflegestätte des transluziden Silberschmelzes hervor. (Den Wettinger Stifterkelch würde ich seinem technischen und künstlerischen Befund nach vor den Sigmaringer Kelch in Baltimore datieren.) Für Basel, das gegen die Jahrhundertmitte mit gesicherten Arbeiten auftritt, konnte die Verf. auf der gründlichen Veröffentlichung des Münsterschatzes von R. F. Burckhardt fußen. Ein abgerundetes Bild oberrheinischer Schmelzkunst ist dennoch nicht zu gewinnen, da sich aus Straßburg und Freiburg — wo es zweifellos bedeutende Werkstätten gegeben hat — keine Arbeiten nachweisen lassen. Man darf hoffen, daß die von H. J. Heuser vorbereitete Veröffentlichung der „Oberrheinischen Goldschmiedekunst im hohen Mittelalter“ unser Blickfeld in dieser Richtung noch erweitern wird. (Das Medaillon mit Muttergottes und ritterlichem Stifter im Schloßmuseum Berlin, ehem. Slg. Figdor, muß m. E. allein auf Grund des Dialektes seiner Inschrift an den Oberrhein lokalisiert werden.) Für das weitaus spärlicher erhaltene Material am Mittelrhein gibt es lediglich außerkünstlerische Hinweise zur Lokalisierung. Solange man hier keine gesicherten Ausgangspunkte besitzt, scheint mir die Annahme einer oberrheinischen

Herkunft des Schreins der Greta Pfrumborn aus Kloster Lichtental immer noch am überzeugendsten. Gerade hier wäre an das benachbarte Straßburg zu denken. Auch für das in vieler Hinsicht so rätselhafte Kreuz aus Kloster Liebenau konnte m. E. kein überzeugender Hinweis für die Entstehung in einer mittelhheinischen Werkstatt gegeben werden. Am Niederrhein treten Köln und Aachen als wichtigste Zentren hervor, wobei der fast unversehrt erhalten gebliebene Aachener Münsterschatz eine gute Ausgangsbasis bildet. In den Emails der Karlskapelle und des Dreiturmreliquiars werden um die Jahrhundertmitte überzeugend niederrheinische Züge deutlich. Dagegen besitzen das Aachener Scheiben- und Simeonsreliquiar m. E. wesentliche Züge, die nur aus oberrheinischen Voraussetzungen erklärt werden können. Gerade am Niederrhein, wo die Grenzen zum Westen fließender denn anderswo sind, macht sich das Fehlen einer gründlichen Untersuchung des nordfranzösischen Silberschmelzes besonders bemerkbar. Die Lokalisierung des Kölner Bischofstabes nach Paris erscheint mir deshalb vorerst sehr gewagt. Im Hinblick auf die Architekturformen des Nodus darf auf das bedeutende, bisher irrtümlich für toskanisch angesehene Kreuz in der Coll. Carrand in Florenz aufmerksam gemacht werden, dessen Emails eng mit denen von einem Altärchen in der Coll. Edmond Rothschild zusammenhängen. Auch die Lokalisierung des „weltlichen Pokals“ im Mainzer Dom nach Köln kann allein durch den Vergleich mit den Reliefs des Kölner Chorgestühls nicht als erwiesen gelten. Viele Fragen, die die Verf. zu lösen suchte, werden bei dem augenblicklichen Stand der Forschung offen bleiben müssen. Der Vergleich der kleinen, zweifellos oft serienmäßig hergestellten Emails mit Malerei und Plastik besitzt — solange er einziges Kriterium bleibt — nur selten letzte Überzeugungskraft.

Methodisch wichtig scheint mir folgende Überlegung, zu der ein Vergleich der beiden Konstanzer Kelche in Baltimore und Mehrerau herausfordert. Im ersten Fall handelt es sich um ein Verfahren, bei dem ein in Silber geschnittenes Flachrelief mit homogener Oberfläche von transluzider Schmelzmasse (bis auf die Inkarnatteile) völlig überschmolzen wird. Das wesentlichste Kriterium für die künstlerische Beurteilung dieser Schmelzplatten ist ihre „diaphane“ Struktur, die im vorausgehenden Grubenschmelz keine unmittelbaren Vorstufen besitzt, sondern als eine spezifisch gotische „Erfindung“ betrachtet werden muß. In diesem Zusammenhang ist ein Hinweis auf die im Reliefschnitt behandelten Rückseiten des Altärchens aus Floreffe im Louvre und des ebenfalls der Pariser Goldschmiedekunst um 1260/70 entstammenden Reliquiars mit einem Teil des Rockes Christi in S. Francesco in Assisi besonders aufschlußreich. Die Beispiele zeigen, daß alle künstlerischen Voraussetzungen für die Entstehung des transluziden Silberreliefschmelzes bereits im 13. Jahrhundert gegeben waren. Indessen handelt es sich bei den Emails am Nodus des Wettinger Kelches in Mehrerau um reinen Grubenschmelz. Nur wurde die opake Schmelzmasse durch transluzides Email ersetzt. Die ausgesparten Figuren stehen als Silhouetten gegen den emaillierten Grund und werden nicht im Relief, sondern durch Binnenzeichnung gegliedert. Derselbe Kelch besitzt jedoch am Fuß transluzide Emails mit Reliefschnitt und gibt sich somit deutlich als ein Werk der Übergangszeit zu erkennen (ähnlich wie auch der um 1300 entstandene Einband der Mettener



Benediktinerregel in der Bayer. Staatsbibliothek). Man wird den Wettinger jedenfalls vor den Sigmaringer Kelch datieren müssen, der das neue Schmelzverfahren souverän beherrscht.

Erich Steingraber

CARL JUSTI: VELAZQUEZ Y SU SIGLO. *Traducido del Alemán por Pedro Marrades. Revisión y Apéndice: DESPUES DE JUSTI. Medio siglo de estudios velazquistas por Juan Antonio GAYA NUÑO. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1953. 917 S. und 256 Abb. 28 X 20 cm.*

Das vorliegende Werk ist die größte, umfangreichste und best ausgestattete Monographie über V., die bisher in Spanien ausgegeben wurde. Als solche, und in Hinblick darauf, daß sie der amerikanischen Monographie von Trapier (1948) als *spanische* Lösung und Stellungnahme in diesem Jahrzehnt entgegentritt, verdient sie unsere besondere Aufmerksamkeit.

Das Buch gliedert sich in 2 Teile: Marrades hat die zweite, 1903 in Bonn erschienene Auflage des Justischen Werkes — das bisher nur in der journalistisch zurechtgestutzten, über viele Nummern der Zeitschrift *España Moderna* (1906—08) zerstreuten Ausgabe vorlag — sehr gewissenhaft übersetzt. In einem ausführlichen Anhang „Después de Justi“ unterrichtet Gaya Nuño über die Ergebnisse eines halben Jahrhunderts V.-Forschung.

Die spanische Kunstgeschichte hat sich durch zähe Arbeit in den letzten 15 Jahren einen wirklichen Platz in der internationalen Wissenschaft, die vormem einen Hauptanteil ihrer nationalen Probleme bestritt, errungen. Zu solchem Zeitpunkt verrät das Erscheinen des Justischen Werkes eine neue Souveränität ihres Urteils: nachdem gerade in Spanien Justi jahrzehntelang zugunsten Beruetes unterschätzt wurde, erfährt er nunmehr eine besondere Würdigung, in der sich zugleich eine bewundernswerte Selbstbescheidung der spanischen Kunsthistorik spiegelt. Daß das Werk in der Zeitphase erscheint, wo die spanische Wissenschaft „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ betreibt, darf als symptomatisch gelten: hat doch Justi diese Problemstellung dadurch vorweggenommen, daß er die Biographie eines Jahrhunderts schrieb.

Gaya Nuño gliedert seinen Anhang in 7 Kapitel, die alles Wissenwerte der V.-Forschung seit Justi vorstellen sollen. Zusammenfassend ist zu sagen, daß der Verf. mit der Anlage, Einteilung und systematischen Gliederung des Stoffes glücklich verfuhr; viel glücklicher als L. Justi in der 1933 erschienenen Ausgabe des Phaidon-Verlages mit seinen Anmerkungs-Kommentaren. Die vorgestellte Übersicht, in der eine lebendige Akzentuierung des Wichtigen zu beobachten ist, hat dadurch, daß sie den *gesamten* V.schen Bildbestand erfaßt, bearbeitet und abbildet, sowie einen Oeuvre-Katalog angliedert, besonderen Rangwert: diese Vorteile, die im Vergleich zur Trapierschen Arbeit besonders auffallen, machen das Buch zu einem wichtigen Instrument der Forschung und fordern auf, das vorgelegte Material zu überprüfen.

Im 1. Kapitel („La Bibliografía posterior a Justi“) gibt der Verf. einen kurzen Überblick über die seit Justi erschienenen „entscheidenden“ Arbeiten über V. Die Auswahl ist vortrefflich — nichts wesentliches wurde vergessen — jedoch nicht in allen Punkten objektiv. Bei Bevorzugung spanischer Literatur werden ausländische Werke z. T.

zu sehr „am Rande“ behandelt: der grundlegende Katalog von A. L. Mayer (1936), eine unentbehrliche Hauptarbeit, wird als „Nummer“ in eine Anmerkung zu zweit- und dritrangigen Autoren verbannt. Auch dem Werk Tapiers (1948) wird Verf. mit der Kennzeichnung „Buch einer kargen Persönlichkeit“ nicht gerecht. Immerhin ist es die sauberste positivistische Geschichte der Bilder V.' und verfügt über das schönste Bildmaterial. Bei Zitaten ausländischer Werke sind einige Druckfehler unterlaufen.

Im 2. Kapitel („Sobre la Personalidad de Velázquez“) unternimmt Verf. die schwierige Aufgabe, die neuen Deutungsthesen vorzustellen und zu kommentieren; er zitiert ausnahmslos spanische Interpreten und behandelt dabei bestimmte Gesichtspunkte, wie V. als Meister des Barock, überakzentuiert. Nicht glücklich erscheint es, den „Realismus“ des Künstlers an Hand der Arbeit von Sánchez Cantón (1943) aufzurollen, nachdem derselbe schon seit Justi und Stevenson (1899) breiten Boden in der Literatur hat. Bei Vorstellung der Interpretationen Ortegas bleiben die Kernpunkte von dessen These, sein „L'art-pour-l'art-Standpunkt“, der in der Behauptung gipfelt, V. habe um der Malerei willen gemalt, unerwähnt. Der neueste Interpretationsversuch von Jedlicka (Bern 1953) scheint dem Verf. noch nicht bekannt gewesen zu sein.

Im 3. Kapitel („Sobre la vida de Velázquez“) referiert Verf. über die Urkunden und Quellen, die, nach Justi aufgefunden, unser Bild über Lebensdaten und -Umstände des Meisters vervollständigt haben. Sämtliche einschlägigen Arbeiten sind in ihren Ergebnissen gewissenhaft ausgebreitet. Besondere Aufmerksamkeit wird den 1942 veröffentlichten Nachlaß-Inventaren V.' geschenkt. Bei der Auswahl aufzählung der Bücher vermißt man hier, wie auch bei Tapiers, eine profilierte Akzentuierung des Wichtigen, die bei einem Vergleich mit der Nachlaßbibliothek eines anderen Künstlers, z. B. des gelehrten Sandrart (vgl. Peltzer im Münch. Jb. d. b. K. 1925, S. 103 f.) sofort sichtbar wird.

Im 4. Kapitel („Maestros, Colaboradores y Discípulos“) werden nur die ikonographischen Beziehungen zum Lehrer Pacheco an Hand der Arbeiten von Gómez Moreno (1916) und Angulo (1950) behandelt. Was die Mitarbeiter betrifft, betont Verf. die von Voss eruierte und von Lafuente kommentierte Zusammenarbeit mit dem Italiener Pietro Neri wohl zu sehr. Die Frage der Werkstatt und des Schülerkreises — ein in der Tat noch sehr ungelöstes Problem — wird nur streiflichhaft beleuchtet; die wichtigen Beiträge hierzu von A. L. Mayer (1936) und Lafuente (1944, Kap. IV) bleiben unerwähnt. Auch die in diesem Zusammenhang besonders wichtige Arbeit von Beruete y Moret (1909), sowie die Artikel über Mazo von Cook (1913), Pallol (1914), Sánchez Cantón (1931) und die Bemerkungen Mac Larens (N. G.-Catalogues. The Spanish School, 1952) hierzu bleiben unbenannt, obgleich das Fehlen einer Monographie dieses Künstlers beklagt wird (vgl. neuerdings Cavestany über Mazo in Arte. Esp. 1954). — Die 1952 in Santiago erschienene Arbeit Caturllas über Antonio Puga, der in V.' Atelier arbeitete, scheint dem Verf. entgangen zu sein. Auch die Arbeit von Beruete y Moret über Pareja ist nicht vermerkt.

Das 5. Kapitel („Los nuevos cuadros de Velázquez“) behandelt die Geschichte der nach Justi aufgefundenen Gemälde des Künstlers, wobei Fundumstände, Geschichte und Lite-



ratur dieser Bilder — größtenteils schon von Trapier gesammelt — besprochen werden. Die Behauptung Gayas, er führe nur heute indiskutierte und unzweifelhafte Werke vor, entbehrt allerdings jeder Grundlage. Außer den bereits bei Trapier 1948 behandelten Gemälden werden die unzweifelhaften, schon von Lafuente (1944) eingeführten Originale: hl. Thomas (Orléans), hl. Paulus (Barcelona), Apostelkopf, Hirschkopf (beide Madrid), Marianne von Österreich (Lugano) endlich ausführlich besprochen. — Bei der Bildgeschichte der *Jéronima de la Fuente* vermißt man den Hinweis auf eine von Waterhouse (Burl. Mag. 1953, S. 305) veröffentlichte Brustbild-Version des Madrider Exemplares (vgl. neuerdings zu diesem Thema Caturla in Arch. Esp. d. A. 1953). — Der zwar signierte, trotzdem viel diskutierte und zweifelhaft erscheinende Sacramento-Kruzifix im Prado wird als Original bezeichnet. — Merkwürdig berührt die Aufnahme folgender Bilder als „unzweifelhafte Originale“: des Brustbildes von Francisco de Rioja (Madrid), das Mayer schon 1924 veröffentlichte, dann aber wieder aus dem eigenhändigen Oeuvre strich; des von Longhi 1950 veröffentlichten recht dubiösen Täfelchens „La rissa all'ambasciata di Spagna“; des mit Sicherheit als Kopie zu bezeichnenden Góngora-Porträts der Fundación Lázaro Galdano. Das kleine Bildnis von V.' Frau in der Fundación Lázaro, das erstmals von Mayer 1924 dem Oeuvre einbezogen wurde, zeigt bei hervorragender Qualität technische und stilistische Unregelmäßigkeiten, die man durch Restauration zu erklären sucht. — Als völlig neue Bilder, die Verf. dieses Artikels noch nicht gesehen hat, tauchen das (signierte) „Magnificat“ (Barcelona) und eine kleine Studie zum Kardinalinfanten Ferdinand (Madrid) auf. — Erstaunlicherweise fehlt jeder Hinweis auf das, nach der Abbildung zu urteilen, mindestens diskutierpflichtige Bild „Junge Frau an einem Tisch“ (Santa Monica, U.S.A.) aus der Bodegones-Zeit, das Soria 1949 im Burl. Mag. vorgestellt hat. Auch das jetzt vom Metr. Mus. of Art in New York (vgl. Bulletin 1953) erworbene Reiterbild des Olivares aus dem Besitz des Lord Elgin (vgl. Harris in Burl. Mag. 1951, S. 314) ist nicht benannt.

Im 6. Kapitel („Notas a obras conocidas de Velázquez“) überblickt der Verf. die neuen Forschungen zu den einzelnen Gemälden. Nicht systematischer Aufbau, sondern notizartige Ansammlung bestimmt diese Bildbesprechungen. Auffallend sind der breite Raum und die zahlreichen Abbildungen, die Verf. den motivischen und kompositionellen Ableitungen Angulos (1947) einräumt, obgleich dieselben von ausländischer Seite (Trapier 1948, Kehler 1953 usw.) nicht in der vorgestellten Weise anerkannt wurden. Im einzelnen ist zu bemerken: Die Zitate der Deutungen von „Los Borrachos“ durch Ortega y Gasset und Eugenio d'Ors, die einseitig die Travestierung und das Gemeine betonen, hätten unbedingt durch die Ansicht Mayers (1924) ergänzt werden müssen, der durch Betonung des Humanen dem Bilde gerechter wird. — Bei der „Vulkanschmiede“ ist die wichtige franz. Arbeit von Colombier (Gaz. d. B.-A. 1939) übergangen. — Über die Lanzas ist 1953 in Barcelona eine wichtige Monographie von Marqués de Lozoya erschienen. — Für die Rokeby-Venus wird immer noch die von Mac Laren benannte Rembrandtsche Negerin als Vorbild genannt, obgleich dieselbe — wie das V.sche Gemälde — auf einen italienischen Stich von Giulio Campagnola zurückgeht, was von Suida schon 1935 (Gaz. d. B.-A.) festgestellt wurde.

Das 7. Kapitel („Catálogo“) umfaßt einen Oeuvre-Katalog der eigenhändigen Werke, der, wie Gaya selbst betont, wesentlich auf dem Katalog Lafuentes von 1944 basiert. Gegenüber diesem, der 122 unzweifelhafte und 6 fragliche Originale benannte, zeigt Gaya mit Aufzählung von 131 eigenhändigen Gemälden und 10 Zeichnungen die Tendenz, das Oeuvre zu erweitern. Ausgeschlossen werden von Gaya: die Magd, Johannes d. T. (beide Chicago), Kardinal Borja (New York), die Näherin (Washington). — Neu eingeschlossen werden außer den bereits anlässig Kap. 5 besprochenen 6 Bildern der „Titusbogen“ (Prado), dessen Lichtlosigkeit und Luftarmut die Zuschreibung nicht rechtfertigen. Ferner werden fast sämtliche bei Lafuente fraglich genannten Bilder als eigenhändig geführt (Winzerbursche, Contini-Bildnis, Selbstbildnisse, Tritonenbrunnen), obgleich z. T. Veranlassung zu doppelter Fragezeichensetzung gewesen wäre. Die Unsicherheit in der Konturenführung, die Flauheit in der Akzentuierung der Lichter, wie überhaupt der Lichtmangel beim Capitolinischen und Valencianer Selbstporträt gäben Grund zur Streichung. — Den teilweise sehr einleuchtenden Bedenken Trapiers, was die Eigenhändigkeit der verschiedenen Olivares-Fassungen sowie des New Yorker Philipp-Bildnisses betrifft, ist in keiner Weise Rechnung getragen. — Ob sich das Budapester Frühstück, die Wiener Bildnisse Philipps und Isabellas, sowie das nach Mazo-Kopie „riechende“ dortige Carlos-Bildnis, endlich die Margharita des Louvre auf die Dauer als eigenhändige Arbeiten halten lassen, erscheint uns fraglich.

Leider wurde die chronologische Reihenfolge des Kataloges von Lafuente exakt eingehalten, d. h. die Ergebnisse der letzten 10 Jahre Forschung wurden in dieser Hinsicht nicht verarbeitet. — Ein Hinweis auf das neuentdeckte Datum 1625 beim Olivares der Hisp. Soc., New York, fehlt (vgl. Trapier). — Christus und die christliche Seele und der Placido-Kruzifixus erscheinen nach der Italienreise, wiewohl diese Bilder mit Sicherheit dem Ende der 1. Madrider Periode angehören. Ebenso wird das männl. Porträt in Apsley House (jetzt frisch gereinigt), das sicher in die 50er Jahre zu datieren ist — worauf auch Trapier und Mac Laren hinwiesen —, noch in die 30er Jahre gesetzt. Auch die Rokeby-Venus steht nicht an dem durch das neue Datum (1651) nahegelegten Platz. — Einige Standortangaben, insbesondere von englischen Stücken, sind falsch.

Mit 256 Abbildungen ausgestattet, werden *sämtliche* im Buche genannten Gemälde und Zeichnungen V. ' abgebildet und zusätzlich instruktive Details, Vorbilder und Werke des Umkreises vorgeführt. Dieses bisher zahlenmäßig reichste und vollständigste Abbildungsmaterial der Velazquez-Forschung ist reproduktionstechnisch gut. Halldor Soehner

GOETHE'S WERKE, Band XII: *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1953. 742 S.

Ein Hinweis auf diesen Band der sogenannten Hamburger Ausgabe erscheint in der Kunstchronik angebracht, nicht so sehr, weil er eine Anzahl von Goethes Schriften zur Kunst enthält, vielmehr, weil Herbert von Einem sie „mit Anmerkungen versehen“ hat. So wenigstens heißt es, bescheiden genug, deutet den Sachverhalt aber nur ungefähr an. In Wirklichkeit hat v. Einem weit mehr geleistet. Goethes Schriften zur Kunst nehmen in dem Bande etwa 220 Seiten ein (in der Ausgabe des Insel-Verlages, besorgt von Max Hecker, füllen die beiden Bände Kunstschriften ohne Anmerkungen 878 und



790 Seiten), die Anmerkungen v. Einems, in kleineren Graden, Petit und Nonpareille gesetzt, gehen von Seite 548 bis 661 und würden, normal gedruckt, ein ansehnliches Buch ergeben.

Die Ausgabe verzichtet auf eine innige Verzahnung des laufenden Textes mit den Anmerkungen, obwohl diese oft von Zeile zu Zeile den Goetheschen Wortlaut begleiten und erläutern. Eine Fülle von Wissen hat hier Niederschlag gefunden, als Ergebnis eines runden Jahrhunderts der Goetheforschung wie der Kunstwissenschaft. Nichts erscheint ausgelassen, nichts übersehen zu sein, indessen auch keine Verweisung, kein Zitat überflüssig. Allein die angehängte „Bibliographie zu den Schriften zur Kunst“ mit ihren rund dreihundert Titeln bildet ein Studium generale, das man sich wiederum nach Stichworten aufgeschlüsselt wünschen möchte.

Aber es sind nicht die vielfältigen und in die verschiedensten Richtungen weisenden Anmerkungen allein, die dem Verständnis weiterhelfen. Zu den einzelnen Kunstschriften Goethes (von denen die Auswahl 28 bringt) gibt v. Einem vornweg jeweils eine Zusammenfassung des Wesentlichen, aus welcher Anlaß, Zeit der Niederschrift und nähere Umstände deutlich werden. Überdies hat er die gesamte Reihe in drei Gruppen gegliedert: Die frühe Zeit 1771—1786, Die mittlere Zeit 1788—1805, Die Spätzeit 1812—1832, und er hat jeden dieser Abschnitte, Sturm und Drang, Propyläenzeit und Reife, wiederum mit einer gesonderten, lichtvollen Einführung versehen. Und schließlich hat er eine an den Anfang des ganzen gelehrten Apparates gestellte Einleitung geschrieben, die in fünf Kapiteln, wohl fundiert, klug und gedankenvoll Aufschluß gibt über die Haupt- und Grundfrage Goethe und die Kunst.

Überaus fruchtbar für deren Verständnis will mir die genaue Begrenzung der drei Lebensabschnitte Goethes erscheinen. Durch die Erörterungen über die Erkenntnis von der Eigengesetzlichkeit der Kunst im 18. Jahrhundert wird des Dichters und Denkers ursprüngliches Verhältnis zu ihr sehr deutlich und damit auch die gleich zu Beginn der ganzen Reihe stehende Hauptschrift der ersten Periode „Von deutscher Baukunst“ (1772), während der „Winckelmann“ (1805) als die wichtigste Dokumentation der zweiten Periode genommen werden muß und schließlich „Kunst und Altertum am Rhein und Main“ (1816) für die letzte Lebenszeit. Der Verfasser hat — trotz der mancherlei Versuche ähnlicher Art seitens anderer Autoren — viele neue Gesichtspunkte gefunden, deren einer den anderen erhellt, vom Verwurzelte sein des Knaben im bürgerlichen Realismus der holländernden Mode seiner Vaterstadt bis zu Oesers Klassizismus des Leipziger Studenten, dann das Herauswachsen und Reifen zur deutschen Klassik, was eine ausgesprochene (oft so falsch verstandene) Gegnerschaft zum Subjektivismus der Romantik zur Folge haben mußte.

Einem jedem, dem das unerschöpfliche Thema begegnet, wird hier die gewisseste Anleitung an die Hand gegeben, sich zurecht zu finden. Um so bedauerlicher ist es, daß die in die Anmerkungen, Darlegungen und Andeutungen gesteckte Arbeit des Verfassers verhältnismäßig wenig ausgewertet werden dürfte, da, wie der Verlag ausdrücklich mitteilt, der betreffende Band nicht allein, sondern nur mit allen übrigen zusammen im Buchhandel erhältlich ist.

Paul Ortwin Rave

## PERSONALIA

NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

Herr Prof. Dr. E. W. Braun wurde am 23. Januar 1955 85 Jahre alt. Es wurde ihm das Verdienstkreuz zum Bundesverdienstorden verliehen.

WÜRZBURG, MARTIN-VON-WAGNER-MUSEUM

Herr Prof. Dr. Hans Möbius beging am 2. Februar 1955 seinen 60. Geburtstag.

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

James S. Ackerman: *The Cortile of the Belvedere*. Studi e Monumenti per la Storia del Palazzo Apostolica Vaticana, Vol. 3. Rom, Bibl. Apost. Vaticana, 1954.

Chr. A. Bøje: *Danske Guld og Sølv Smedemaerker før 1870*. Illustreret folkeudgave redigeret af Bo Bramsen. København, Politikens Forlag 1954. 439 S.

Christel Denecke: *Die Farbe im Expressionismus*. Düsseldorf, Tritsch-Verlag, 1955. 115 S. m. 10 Abb. u. 4 Farbt. 6,80 DM.

Hans Geller: *I Pifferari*. Musizierende Hirten in Rom. Leipzig, Seemann-Verlag, 1954. 72 S. mit 22 Abb.

Augusto Giacometti: *Von Stampa bis Florenz*. Blätter der Erinnerung. Zürich, Rascher-Verlag. 87 S., 16 Taf.

Irmgard Hillar-Leitherer: *Bamberger Hausmadonnen*. 92. Bericht des Historischen Vereins, Beiheft 3. Bamberg, 1954, im Selbstverlag. 94 S. und VIII S. Taf.

Fred Stephen Licht: *Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicolas Poussin*. Basel, Verlag Birkhäuser, 1954. 132 S. mit 16 Abb. Basler Studien z. Kunstgeschichte XI. Brosch. 9,35 Fr.

Helen Noë: *Carel van Mander en Italie*. Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, deel III. Haag, Martinus Nijhoff, 1954. Geb. fl. 17,50.

Paatz, Walter und Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz*. Registerband. Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1954. 4 Bl. 220 S., 4 Faltpl.

J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth: *Der Torso als Symbol und Form*. Baden-Baden, Verlag f. Kunst und Wissenschaft, 1954. 82 S., 40 Taf. 30 DM.

Robert Sowers: *The Lost Art, A Survey of 1000 Years of Stained Glass*. Problems of Contemporary Art. New York, George Wittenborn Inc., 1954. \$ 4.00.

Hans Thoma: *Kronen und Kleinodien*. Meisterwerke des Mittelalters und der Renaissance aus den Schatzkammern der Residenz zu München. Aufnahmen von Walter Hege. München, Deutscher Kunstverlag, 1955. 30 S., 1 Bl., 80 S. Taf.

Ernst Zinner: *Aus der Frühzeit der Räderuhr*. München, Verlag R. Oldenbourg, 1954. 64 S. mit 26 Abb. 2 DM.

*Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen*. Im Auftrage des Provinzialverbandes Westfalen hrsg. v. Wilhelm Rave. Bd. 46: Kreis Borken. Bearb. v. Wilhelm Rave u. Mitwirkg. v. Stephan Selhorst m. geschichtl. Einleitungen v. Anton Schmeddinghoff, Max



Zelzner u. Willi Kohl. Münster, Verlag Aschendorff, 1954. 541 S. mit vielen Abb. und einer Übersichtskarte. Gebunden 28 DM.

*Flemish Paintings and Drawings at 56 Princes Gate London SW 7.* London, Shenvall Press, 1955. Textband: 1 Taf., 116 S. u. 60 Abb. auf Taf. Tafelband: 4 Bl., CXXX Taf.

*Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern.* Akten vom III. Internationalen Kongreß für Frühmittelalterforschung. Olten und Lausanne, Urs Graf-Verlag, 1954. 372 S. mit 171 Abb. und Plänen.

H. Vettors: Ein in der Spätantike befestigtes Bauernhaus in Oberösterreich. F. Miltner und R. Egger: Fliedburg und Bischofskirche. I. Die Ausgrabungen von Lavant (Osttirol), II. Die Kirchen in Sabiona-Säben und Maria Saal. P. Verzzone: Le Absidi poligonal del V<sup>o</sup> e VI<sup>o</sup> Secolo. G. P. Bognetti: Sul Tipo e il Grado di Civiltà dei Langobardi in Italia, secondo i Dati dell'Archeologia e della Storia del Arte. L. Crema: Recenti Scoperte nella Chiesa Milanese di San Giovanni in Conca. A. Grabar: Les Fresques de Castelseprio et l'Occident. F. Forlati: Il primo S. Marco. F. Volbach: Frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten in der Schweiz. J. Werner: Zur ornamentgeschichtlichen Einordnung des Reliquiars von Beromünster. J. Baum: Karolingische geschnittene Bergkristalle. E. Poeschel: Frühchristliche und frühmittelalterliche Architektur in Currätien. I. Müller und O. Steinmann: Zur Disenter Frühgeschichte. I. Die Disentiser Kirchen. II. Die karolingischen Stuckfragmente von St. Martin II. W. Sulser: Die Luziuskirche in Chur. L. Birchler: Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair. P. Deschamps: A propos des Pierres à Décor d'Entrelacs et des Stucs de Saint-Jean de Mustair. L. Blondel: Aperçu sur les Edifices chrétiens dans la Suisse occidentale avant l'An mille. J. Hubert: Les Eglises à Rotonde orientale. Ph. Verdier: Les Chevets à Déambulatoire sans Chapelles rayonnantes. H. Kerner: Keltische Züge in römischer und romanischer Kunst. O. Homburger: Früh- und hochmittelalterliche Stücke im Schatz d. Augustinerchorherrenstiftes von Saint-Maurice und in der Kathedrale zu Sitten. H. Reinhardt: L'Eglise-Porche de la Cathédrale de Lausanne.

*Holländische Maler des 17. Jahrhunderts.* Sechs farbige Wiedergaben und ein mehrfarb.

Umschlagbild nach Gemälden von Salomon von Ruysdael, Jan van de Capelle, Pieter de Hooch, Vermeer van Delft, Willem van de Velde, Frans Hals. Einführung von Paul Portmann. Zürich, Rascher-Verlag, 1954. 13 S. Text, 6 Taf. 15 DM.

*Kölner Domblatt.* Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins. 8. u. 9. Folge. Im Auftrag des Vorstandes hrsg. von Joseph Hoster. Köln, Verlag J. P. Bachem, 1954. 234 S. mit Abb. und 34 Abb. auf Taf.

J. Torsy: Studien zur Frühgeschichte der Kölner Kirche. O. Doppelfeld: More Romano, Die beiden karolingischen Domgrundrisse von Köln. VII. Bericht über die Domgrabung. C. Corsten: Kölner Domhof und römisches Forum. H. Rode: Zur Baugeschichte des Kölner Domes. I. Ein unbekannter mittelalterlicher Aufrissplan vom Domchor. II. Zur Bauplastik des Südturmes. E. Walter: Die Ehrenseite im Kölner Dom. H. Horstmann: Die frühmittelalterliche „Kriegsfahne“ im Kölner Domschatz. I. Güttich: Das Sakramentshäuschen von Konrad Kuyn in Kempen und das in der Sakristei des Kölner Domes. H. Rode: Sulpiz Boisserée und der König von Preußen auf dem Dombaustein 1842. Zum 100. Geburtstag von Sulpiz Boisserée am 2. 5. 1954. W. Weyres: Die Wiederherstellungsarbeiten am Dom in den Jahren 1952 bis 1954. A. Stelzmann: Kaiser und Papst als Kanoniker am Kölner Dom. W. Jung: Die Familienzugehörigkeit des Kölner Domdekans Albert. A. Franzen: Johann Heinrich von Anethan. Domkanonikus und Weihbischof von Köln 1680—1693, Coadministrator des Erzbischofs Josef Clemens von Bayern, 1688—1693.

*Kunst in Schleswig-Holstein 1955.* Jahrbuch d. Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schleswig/Schloß Gottorp. Hrsg. v. Ernst Schlee. Flensburg, Christian Wolff Verlag. 208 S. mit Abb. und 43 Abb. auf Taf.

R. Sedlmaier: Neugestaltung und Neuerwerbungen d. Kieler Kunsthalle. W. J. Müller: Über einige niederländische Bilder der Kieler Kunsthalle. K. Leonhardi: Kay H. Nebel, † 17. 1. 1953. P. Suhrkamp: Die nordfriesische Insel. Gäste im Lande (Chr. Morgenstern, E. L. Kirchner, E. Kreidolf). P. Holz: Notizen eines Zeichners. E. Schlee: Der Zeichner Paul Holz. F. Ahlers-Hestermann: Erinnerungen an Schleswig-Holstein. H. F. Geist: Carl Christian Thegen aus Oldesloe. M. Urban: Über vier neue Bildhauer in Schleswig-Holstein. F. Ohrtmann: Die Geisterorgel. F. Pauly: Wie Schleswig-Holsteiner Goethe sahen.

- Die Kunstdenkmäler der Schweiz.* Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau. Bd. III: Das Kloster Königsfelden von Emil Maurer. Basel, Verlag Birkhäuser, 1954. 360 S. mit 311 Abb. und 1 Farbtaf.
- Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. III: Die Stadt Luzern. II. Teil von Adolf Reinle. Basel, Verlag Birkhäuser, 1954. 348 S. mit 280 Abb.
- Die Kunstdenkmäler in Württemberg.* Die Kunstdenkmäler des ehem. Kreises Wangen. Bearb. von Adolf Schahl, Werner von Matthey, Peter Strieder und Georg Sigmund Graf Adelman von Adelmansfelden. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1954. 312 S. mit 75 Zeichnungen im Text, 2 Karten und einem Tafelanhang mit 245 Bildern.
- Maulbronn.* Bildbücherei Süddeutschland. Bd. 13/14. Reihe Schwaben. Text v. K. Bertsch. Lindau, Jan Thorbecke Verlag. St. Gallen, Fehr'sche Buchhandlung, 1954. 40 S.
- Österreichische Aquarellisten.* Band I. Ludwig Münz: Rudolf von Alt. 24 Farbtafeln mit 12 S. Einleitung u. Taf.-Verz. Band II. Fritz Novotny: Oskar Laske, 24 Farbtafeln mit 10 S. Einleitung und Taf.-Verz. Wien, Verlag Brüder Rosenbaum, 1954.
- Sedici Opere di Defendente Ferrari.* Introduzione di Vittorio Viale. Torino, Ilte, 1954. 10 S., 16 Farbtafeln.
- Les Primitifs Flamands.* I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle. Fasc. 6—13: The National Gallery by Martin Davies. Vol. II. Antwerpen, De Sikkels, 1954. 219 S. und CDLXII Pl.
- Rembrandt.* Sechs mehrfarb. Wiedergaben seiner Werke und ein mehrfarbiges Umschlagbild. Einführung von Paul Portmann. Zürich, Rascher-Verlag, 1954. 15 S. und 6 Taf. 15 DM.
- St. Gallen.* Text von Otto Scheitlin. Lindau, Jan Thorbecke Verlag. St. Gallen, Verlag der Fehr'schen Buchhandlung, 1954. 62 S.
- Die Sächsische Schweiz.* Lichtdruck nach 30 Radierungen von Ludwig Richter. Hrsg. u. eingel. v. Adolf Spemann. Leinfelden bei Stuttgart, Engelhornverlag Adolf Spemann, 1954. 64 S. 4,50 DM
- Vom frühen Holzschnitt zum Mehrfarbendruck.* Die Entwicklung der graphischen Verfahren von den künstlerischen Anfängen bis zur neuzeitlichen Reproduktionstechnik. Aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Werkes. Uetersen, z. Zt. verpachtet an die Nordeutschen Papierwerke G. m. b. H. Uetersen (Holstein), unseren Freunden im Jahre 1954 zugereicht. 1954, Feldmühle Aktiengesellschaft.
- Wohnkunst und Hausrat — einst und jetzt.* Hrsg. von Heinrich Kreisel. Darmstadt, Verlag Franz Schneekluth, 1954.
- Bd. 6: Juliana Roh: Die moderne Wohnung. 32 S., 20 S. Taf. Bd. 7: Hans Wühr: Alte Küchen und Küchengeräte. 32 S., 20 S. Taf. Bd. 8: Herbert Nagel: Kachelöfen des 15. bis 17. Jahrhunderts. 32 S., 10 S. Taf. Bd. 9: Adalbert Klein: Rheinisches Steinzeug des 15. bis 18. Jahrhunderts. 32 S., 10 S. Taf. Bd. 10: Margarete Braun-Ronsdorf: 200 Jahre Nymphenburger Tafelgeschirr. 32 S., 10 S. Taf.
- Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten.* Texte von Marcel Fischer, Hans Hoffmann, Paul Kläui, Anton Largiadèr und Dietrich W. H. Schwarz. Zürich, Atlantis Verlag, 1953. 200 S. mit 211 Abb. und 8 Farbtaf. Fr. 40,40.



Nachtrag

*Zürich*

Schweiz. Landesmuseum in Zürich. 62. Jahresbericht 1953. Dem Departement des Innern d. Schweiz. Eidgenossenschaft erstattet im Namen d. Eidgen. Kommission f. d. Landesmuseum v. d. Direktion. Zürich 1954. 48 S. m. 38 Abb.

*Zwickau*

Künstler aus Zwickau. Ausst. Städt. Museum anl. d. 40jährigen Bestehens 25. 4. bis 6. 6. 1954. Einf. v. Marianne Vater. Zwickau 1954. 42 S., 1 Bl., 1 Beil., zahlr. Abb. im Text.

Kunstpreis der Stadt Zwickau. Katalog d. f. d. Wettbewerb eingereichten Arbeiten. Ausst. Städt. Museum 5. 9.—3. 10. 1954. Hrsg. v. Rat der Stadt Zwickau. Zwickau 1954. 20 S. mit Abb. auf Taf.

Wanderausstellungen

*Berlin, Köln, Stuttgart,  
Mannheim, Hamburg*

Graham Sutherland. Ausstellung von Gemälden u. Zeichnungen veranst. v. British Council. Vorwort. v. Sir Kenneth Clark. London 1954. 1 Doppelfaltbl. m. 8 Abb.

*Hannover, Hamburg*

Pablo Picasso, Fernand Léger, Keramik. Ausst. Kestner-Museum Hannover. Museum f. Kunst u. Gewerbe, Hamburg, Sommer 1954. Einf. v. Alfred Hentzen. Hannover 1954. 8 Bl. m. 6 Abb.

*München, Wien, Hamburg*

Mittelalterliche Fresken aus Jugoslawien. München, Bayer. Nationalmuseum. Wien, Kunsthistorisches Museum. Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe. Texte: S. Radojčić u. Milan Kasanin. München 1954. 12 S., 16 Taf. S., Plan a. Umschl.

*Wien, Innsbruck*

Graham Sutherland. Ausst. von Gouachen, Aquarellen u. Zeichnungen veranst. vom British Council in Wien unter Mitwirk. d. Albertina. Vorw. v. Sir Kenneth Clark. Akademie der Bild. Künste, Wien u. Ferdinandeum, Innsbruck. London 1954.

*Wanderausstellung der Amerika-Häuser*

Fulbright-Studenten stellen aus. Junge amerikanische Künstler in Europa. Einl. v. Donald E. Gordon. Bad Godesberg HICOG 1954. 3 Bl., 12 S. Taf., 1 Bl. m. 1 Abb., 1 Umschl. Abb.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. März 1955: Skulpturen und Zeichnungen von Wolf Brunöhler. — Im Graph. Kabinett: Blätter von Th. Baumgarten.

ALTENBURG Thür. Staatl. Lindenau-Museum. 13. 3.—11. 4. 1955: Holzschnitte und Lithographien von Frans Masareel.

BERLIN Galerie Spitta u. Leutz. Bis 18. 3. 1955: Aquarelle und Zeichnungen v. Hannah Höch.

Galerie Springer. Bis 29. 3. 1955: Arbeiten von Christian d'Orgeix.

Wasmuth Antiquariat. Bis 26. 3. 1955: Arbeiten von Erika Baumgart-Peters.

BOCHUM Städt. Kunstaussstellungen Haus Metropol. 13. 3.—10. 4. 1955: Arbeiten von Carl Barth.

BREMEN Paula Becker Modersohn-Haus. Ab. 19. 2. 1955: „Das Kunstwerk am Bau“. Kunstschalle. Bis 27. 3. 1955: Das graph. Werk von Georges Braque.

CELLE Schloß. 27. 2.—31. 5. 1955: „Ägypten, Kunst und Handwerk“.

COBURG Kunstverein. Bis 20. 3. 1955: Das Holzschnittwerk, Lithographien und Kleinplastiken von Gerhard Marcks.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 3. 4. 1955: „Das Internationale Plakat“ und „Die farbige Briefkassette“ von Willi Rixen.

DÜSSELDORF Galerie Alex Vömel. 3. 4. bis 21. 4. 1955: Arbeiten von Robert Pudlich.

ESSEN Museum Folkwang. 24. 3.—24. 4. 1955: Zeichnungen von Hermann Kätelhön.

FLensburg Städt. Museum. 13. 3.—17. 4. 1955: „Junge Künstler in Schleswig-Holstein“.

FRANKFURT/M. Zimmergalerie Franck. Bis 21. 3. 1955: Arbeiten von Claudio Baccalà.

Kunstverein. Bis 26. 3. 1955: Arbeiten von F. K. Delavilla, Emil Beitzler und Otto Bogner.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. Bis 30. 4. 1955: „Die Silhouette der Stadt Freiberg in 4 Jahrhunderten“.

GELSENKIRCHEN Heimatmuseum Buer. Bis 11. 4. 1955: Graphik und Plastik von Otto Pankok.

GÖRLITZ Kabinett der Gegenwart. 20. 3.—24. 4. 1955: „Malerei und Graphik sorbischer Künstler“.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 27. 3.—24. 4. 1955: Arbeiten v. Wolfgang Fräger und Rolf Nesch.

HAMBURG Kunsthalle. Ab 26. 2. 1955: Gemälde, Aquarelle und Graphik v. Graham Sutherland.

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. Bis 20. 3. 1955: Modernes Wohnen.

HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. Bis 27. 3. 1955: Gemälde v. Gustav Deppe.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 3. 4. 1955: Gemälde, Zeichnungen und Graphik von André Masson.

HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. 27. 3.—24. 4. 1955: Ausstellung Karlsruher Künstler.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 28. 3. 1955: „Der Pfalzpreis für Plastik 1954“ und Arbeiten von Hans Reichel-Paris.

KARLSRUHE Orangerie. Bis 15. 5. 1955: Kunst unserer Zeit. Neuerwerbungen 1948—1955.

KÖLN Wallraf-Richartz-Museum Deutz. Bis 3. 5. 1955: Ikonen aus bedeutenden deutschen Privatsammlungen und Klöstern.

LÜBECK St. Annen-Museum. Bis 11. 4. 1955: Bronzezeitliche Felsbilder in Bohuslän/Schweden.

Overbeck-Gesellschaft. Bis 11. 4. 1955: Arbeiten von Willem Grimm.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. Bis 3. 4. 1955: Schweizerische Graphik der Gegenwart. 19. 3. bis 17. 4. 1955: Moderne französische Wandteppiche.

MÜNCHEN Amerika-Haus. Bis 11. 3. 1955: „Lebendiges Museum“. Eine Ausstellung der Smithsonian Institution, Washington.

Bayerische Akademie der Schönen Künste (Prinz Carl-Palais). 4. 3.—11. 4. 1955: „Kunst des Ostens“ (Sammlung Pretorius).

Staatl. Graphische Sammlung. 15. 3. bis 16. 4. 1955: Alte Farbholzschnitte.

Galerie Günther Franke. April 1955: Europäische Kunst der Gegenwart.

Kunstkabinett Hofgarten-Arkaden Otto Stangl. Bis 20. 3. 1955: Gabriele Münter. Improvisationen 1952—54.

MÜNSTER Westf. Kunstverein. Bis 27. 3. 1955: Bildnisse aus dem graphischen Schaffen der letzten hundert Jahre.

NÜRNBERG Städt. Kunstsammlungen. April 1955: Ausstellung der Nürnberger Künstlergruppen „Die Hütte“, „Der Kreis“ und „Nürnberger Künstlergenossenschaft“.

ROSENHEIM Städt. Kunstmuseum. 3. 4. bis 1. 5. 1955: Arbeiten von Hans F. G. Rieder.

ROTTERDAM Museum Boymans. 27. 2. bis 28. 4. 1955: Arbeiten von Marino Marini.

STUTTGART Graph. Sammlung der Staatsgalerie. März 1955: Handzeichnungen von Daniel Chodowiecki.

Kunstverein. Bis 20. 3. 1955: Gedächtnisausstellung Martin Nicolaus.

Kunstgebäude. 5. 3.—3. 4. 1955: Arbeiten von Hans Frank, Hans Gassebner u. Alfred Wais.

WEIMAR Schloßmuseum. Bis 17. 4. 1955: Das graphische Werk von William Hogarth.

WUPPERTAL Kunsthalle Barmen. Bis 13. 3. 1955: Arbeiten von Fritz Schaefer. — Städt. Museum. Bis 20. 3. 1955: Deutsche Bildhauer.

ZWICKAU Städt. Museum. Mitte März bis Mitte April 1955: „Chinesische Bilderbogen“.

#### REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuss: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4,50, Preis der Einzelnummer DM 1,80, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhof. Fernruf Nürnberg 26556. — Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.